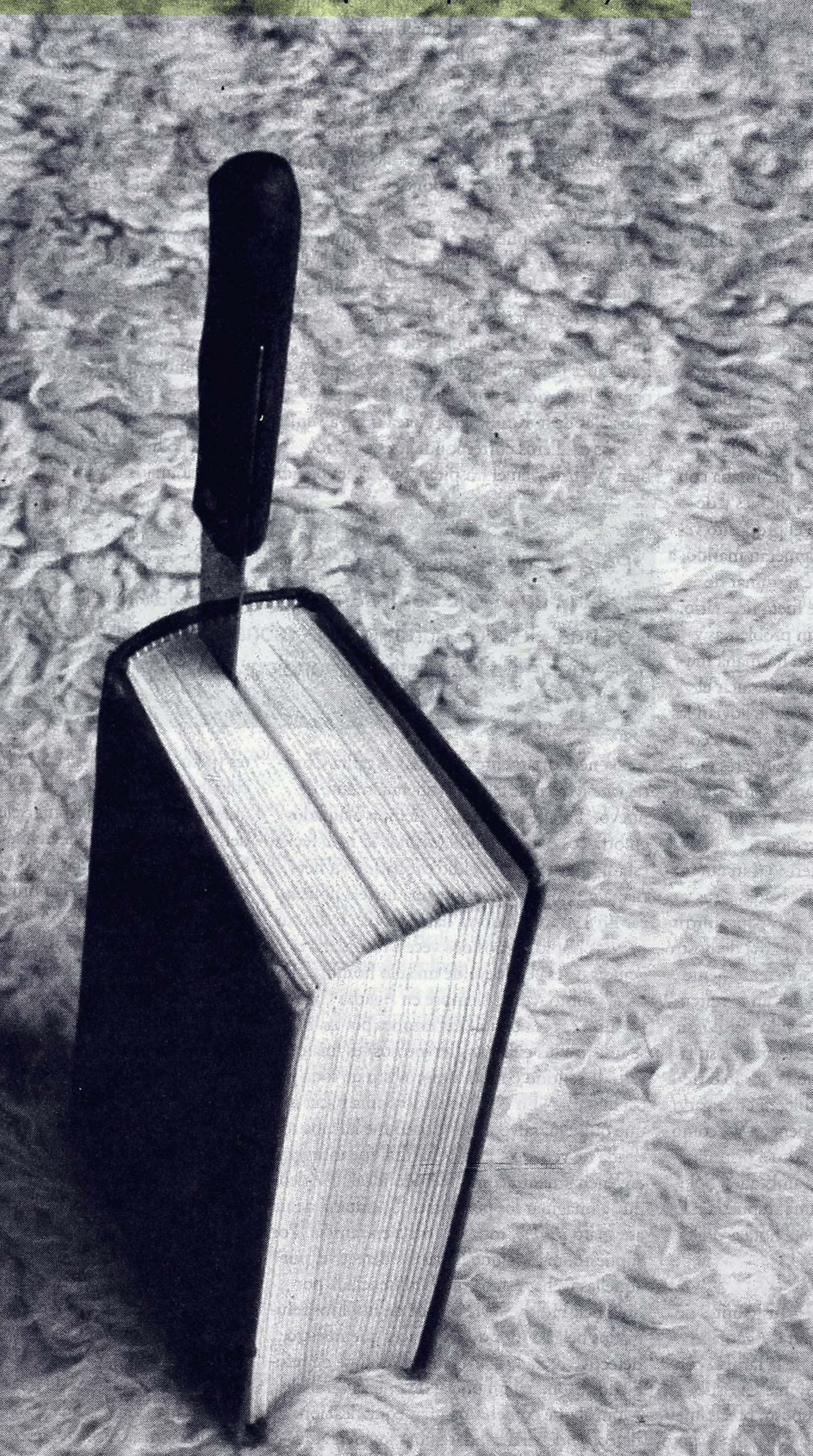
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO IV Nº 172
18 • 2 • 2001

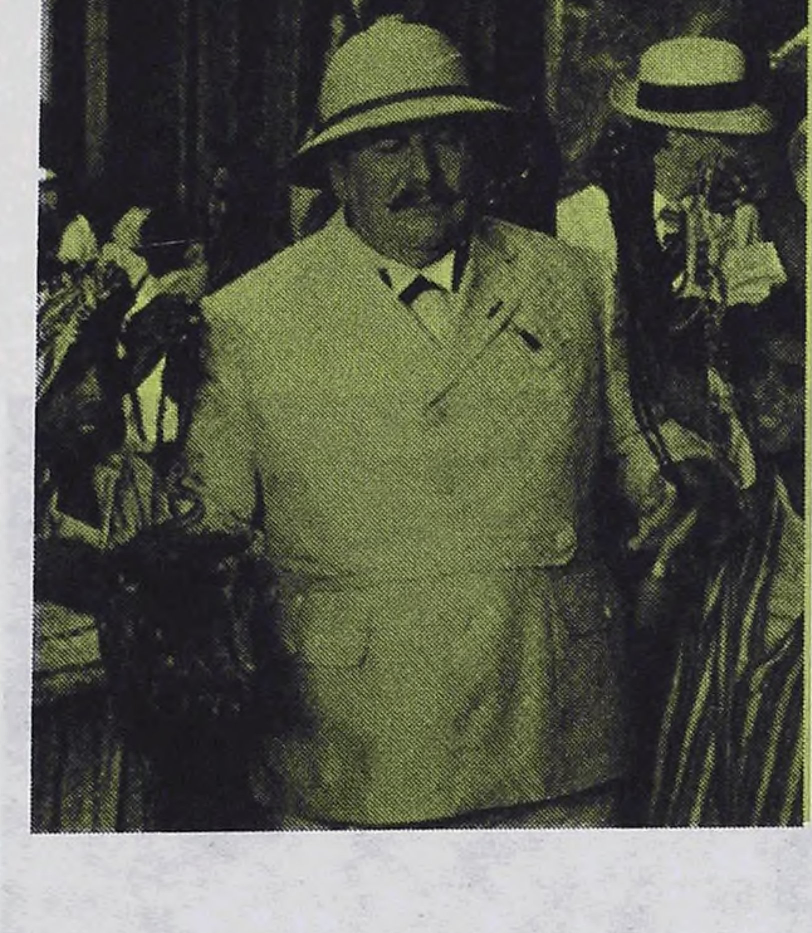
RADAR libros

SANTIAGO FERREYRA *La ley tiene cara de mujer*
MEMORABILIA *El suicidio de Lugones*
COMPOSICIÓN DE LUGAR *Los placeres botánicos de Fogwill*
RESEÑAS *Sarlo, historia del libro, jesuitas*

Asesinato en la biblioteca

Por estos días se cumplieron veinticinco años de la muerte de Agatha Christie, la mítica creadora de novelas policiales y la segunda autora más vendida en toda la historia de la humanidad (sólo superada por la *Biblia*).





Hércules Poirot apareció por primera vez en *El misterioso caso de Styles* (1920), completo, con su típica debilidad por los chocolates, las revelaciones dramáticas y las mujeres bellas e inocentes (pero aún más por las irremediablemente culpables), un odio ciego a los franceses y los contornos rotundos y epicúreos –lo sabríamos luego por las versiones cinematográficas– de Peter Ustinov.

POR DOLORES GRAÑA Nada hacía suponer que Miss Agatha Mary Clarissa Miller aparecería en letras de molde más que tres veces en su vida: con motivo de su nacimiento, su casamiento y su muerte. Ésos habrían sido los únicos acontecimientos merecedores de la atención pública en toda su vida, teniendo en cuenta las reglas de la sociedad de la que provenía su padre banquero (la misma que describía Edith Wharton en *La edad de la inocencia*, Nueva York en 1870) y las que se suponía que Agatha cumpliría sin esfuerzo desde su nacimiento en 1890, dictadas por su madre inglesa en la propiedad eduardiana de comienzos de siglo.

Como correspondía, Agatha y su hermana fueron educadas *privadamente* en la residencia familiar de Torquay por una serie de tutores que no lograron enseñarles más que lo que las niñas estaban dispuestas a aprender (matemática y música, en el caso de miss Agatha) y luego enviadas al continente a una serie de pensionados con el objetivo de aprender un idioma, preferentemente el francés. Alrededor de los dieciocho años, esa instrucción terminaba con una serie de bailes, excursiones, picnics y demás intercambios sociales con el propósito velado, pero férreo de que consiguieran marido, a quien se trasladaría el fardo de terminar de educarlas en todo aquello que fuera necesario.

Madge siguió ese camino sin problemas y comenzó a recomendárselo a su hermana menor con todo el fervor que suele producir el éxito temprano. Pero a Agatha no le llovían las propuestas, y la mera garúa que lograba recolectar era tan inadecuada a los estándares familiares que su hermana y su madre comenzaron a denominar Esposo de Agatha a cualquier adefesio que circulara por la región.

Hasta que miss Agatha enfermó. No tan gravemente como para aflojarle las bridas a sus biógrafos, pero lo suficiente como para aburrirse soberanamente en la cama. Agatha demostró que podía escribir sonetos lo suficientemente decentes como para ser exhibidos en los círculos más íntimos. Si no hubiera sido porque su padre murió tempranamente, dejando a su familia en una situación incómoda por lo estrecha, su madre y su abuela hubieran encargado una tirada reducida de esos poemas –así como de los cuentos que envió sin éxito a distintas editoriales– para regalar a sus amistades. Sólo uno de esos relatos mereció una respuesta: "Lea a De Quincey", decía la escueta nota a vuelta de correo.

LA MARCA DE FÁBRICA Justo antes de que empezara la Primera Guerra, Agatha se comprometió con un amigo de la familia con el que rompió al conocer a Archie Christie (quien sí se convirtió en su esposo, precisamente porque quedaba fuera de la categoría Esposo de Agatha). Mientras esperaba el armisticio, se enroló como enfermera voluntaria y ascendió rápidamente en las filas a medida que demostraba la sangre fría, la voluntad y la sensatez que comenzaban a flaquear en todas esas señoritas que habían sospechado que el hobbie sólo duraría hasta la presentación de la colección de la temporada 14-15. Miss Agatha recuerda en sus memorias: "Madge y yo tuvimos por aquellos días una conversación que fructificaría más adelante. Habíamos leído una novela policíaca. Creo que era *El misterio del cuarto amarillo* de Gastón Leroux, que acababa de publicarse. Entusiasmada, dije que me gustaría escribir un policial. *No creo que seas capaz*, dijo mi hermana. *Me gustaría probar*, respondí yo. *Te apuesto a que no lo logras*".

Dos años después la enfermera voluntaria fue transferida a un dispensario, en el que no tenía mucho más que hacer que evitar envenenar a alguien por descuido y escapar de los jefes que le presentaban ampollas de curare e insinuaciones igualmente peligrosas. Mientras esperaba las periódicas postales de su marido –postales de la Real Fuerza Aérea que ya venían con los casilleros correspondientes a "Estoy bien" y "Estoy en el hospital" (la tercera opción recaía necesariamente en otros), Agatha Christie (*neé* Miller) se aburría soberanamente de nuevo. Para tener manos y tiempo ocupados en otra cosa que el tejido (*después de todo* recién estamos en 1917), decidió probarle a su hermana que sí podía escribir una novela policíaca. En 1965, cuando ya había escrito todas sus novelas por lo menos dos veces, recordaba el génesis de esa epopeya de un solo hombre. Todo el asunto, como siempre en Agatha Christie (y quizá esa sea una de las razones por las que se resiste a los extremos fervorosos) es una cuestión de sentido común desprovisto de toda gracia literaria. "En el dispensario podía hacer lo que quisiera, salvo irme. Como me hallaba rodeada de venenos, lo más natural fue escoger el envenenamiento como método ideal. Me dediqué a imaginar los personajes. Se trataría de un asesinato *íntimo*, todo ocurriría en familia. Por supuesto, tendría que haber un detective: por aquellas fechas estaba muy influenciada por Sherlock Holmes. Me acordé de nuestros refugiados belgas. ¿Por qué no hacer que nuestro detective fuera belga? Había toda clase de refugiados. ¿Qué tal un oficial de policía jubilado –aquí sí que cometí una gran equivocación: mi detective debería rondar ahora los cien años–? Sería un inspector meticuloso, muy ordenado. Un hombrecito al que le gustaban más los objetos cuadrados que los redondos. Necesitaba un nombre ampuloso, como los que abundaban en la familia Holmes. ¿Qué tal Hércules? Sería un hombre pequeño con un gran nombre. El apellido era más difícil y no recuerdo cómo lo obtuve. Pero pegaba bien con Hércules: Hércules Poirot. Estupendo. Pensé de nuevo en los otros personajes. ¿A quién asesinaría? Un marido a su esposa era el tipo más común de asesinato. Podía, por supuesto, escoger un tipo de asesinato *infrecuente*, pero eso, desde el punto de vista artístico, no me atraía. Lo fundamental en un buen relato policíaco era que el criminal tuviera un motivo obvio, pero que al mismo tiempo, por alguna razón, no resultara tan obvio y que, además, pareciera que no habría podido hacerlo, aunque, por supuesto, fuera realmente el asesino. En ese punto me invadió la confusión, así que hice un par de frascos más de loción hipoclorosa".

El hombre de la multiplicidad de células grises apareció por primera vez en *El misterioso caso de Styles* (1920), con sus características completas: debilidad por los chocolates, las revelaciones dramáticas y las mujeres bellas e inocentes (pero aún más por las irremediablemente culpables), un odio ciego a los franceses (a quienes les gustaría imputárselo), un perro faldero en Hastings, el inevitable colaborador sin luces aquejado de todas las debilidades estoicas británicas (quien por economía narrativa, resulta casado y despachado sin mayores ceremonias a la Argentina), y los contornos rotundos y epicúreos –lo sabríamos luego, por las versiones cinematográficas– de Peter Ustinov.

Para Agatha Christie, la inocencia en la sociedad idealmente victoriana en la que se desarrollan sus novelas (en el sentido de que es una elección puramente personal y no el signo de los tiempos) se vuelve un imperativo paranoico.

Todo lo que se reconoce como "novela de Agatha Christie" está allí: la casa apartada en el campo, la media docena de invitados de características, extracción y ocupación heterogénea (dentro de los límites que la nobleza y la burguesía acomodada imponían), un cadáver. Desayuno, almuerzo, cena, charla, café. Puertas que se cierran en el medio de la noche. Poirot, que lo sabe todo, y Hastings, que sabe aún menos que nosotros, que nunca descubriremos nada que Agatha Christie, la señora del dispensario, no quiera que descubramos.

LÓGICA DEL MISTERIO "Nunca describo la consecuencia lógica de mis historias. Un cadáver. Una vida perdida. Eso es tema de otros". Para los otros, entonces, quedan esas cosas. Por ejemplo, el asesinato por placer, masivo o público. O la sangre. Ninguno de los cientos de cadáveres de Agatha Christie ha cometido jamás el desatino de dejar huellas *fisiológicas* de su existencia anterior como ser humano en la escena del crimen. Porque su verdadera función no es ser un ser humano sino algo susceptible de convertirse en cadáver. O, en términos-Christie, en una víctima. Sin embargo, la víctima nunca es importante por sí misma: es la prueba del delito, la mácula en una existencia que debe ser prístina. Nadie extraña a la víctima porque nunca nadie sabe exactamente quién *es*, así como los personajes (descontando a los detectives) sólo son lo que indica ese desafortunado efecto del éxito literario, la Guía para el Lector: "multimillonario, financista, marido de la anterior", etc. Los personajes de Agatha Christie son sólo abstracciones, meras x cuyo sentido depende de una formulación pseudo-lógica: una suerte de máquina divina de impartición de culpa, justicia y orden.

Lo que importa de la víctima, su razón de existir (en realidad, de dejar de hacerlo) es establecer la figura del *inocente*. Así como los implicados en el caso responden hasta cierto punto a arquetipos melodramáticos reunidos por el artilugio del cuarto cerrado (que puede ser un barco, un tren o una casa de campo), la importancia de la inocencia, en el sentido más abarcador del término, termina fagocitando los perfiles psicológicos, los rasgos de estilo y cualquier cosa que se interponga en su camino. Por eso, los cadáveres son entidades casi inmateriales, meros presupuestos lógicos que ni al resto de los personajes les importan demasiado, salvo en relación al grado de *inocencia* que puedan sostener. Una cuestión de proximidad casi física (¿dónde estaba usted en ese momento?) que va en aumento hasta amenazar con mancharlos a todos, como un agente de contaminación "moral". Porque, hasta el final, nadie es "el inocente acusado injustamente" en las novelas de Agatha Christie. La inocencia en la sociedad idealmente victoriana en la que se desarrollan sus novelas (verdaderamente victoriana en el sentido de que es una elección puramente personal y no el signo de los tiempos) se vuelve un imperativo paranoico.

CRÍMENES Y PECADOS Pero está claro que los salones de la burguesía de sus libros no son el lugar apropiado para la ejecución de una obra de arte como las que propugnaba De Quincey. Hay algo eminentemente vanidoso y turbulento, *extremo*, en la idea de un verdadero artista del mal, como el Moriarty de Conan Doyle (eso es lo que quizá descubrió Christie leyendo a De Quincey), alguien cuya sola existencia amenaza torcer el curso de la historia: alguien con sentido estético. El asesinato nunca permite atisbar la existencia del mal en las novelas de Agatha Christie. Esto es: el mal en estado puro, palpable, inmotivado y exterior al comportamiento humano: el Mal. Su perfección, por el contrario, tiene que ver con la transformación del asesinato en una actividad



puramente cerebral, algo capaz de ser jugado en el living de casa, y con menos esfuerzo que tirar los dados. Algo que sucede siempre por las mismas razones e invariablemente, y algo de lo que no debemos preocuparnos sino disfrutar desde los sillones. Una actividad de la vida civilizada en el Imperio. El orden debe ser preservado a toda costa, pero tampoco se verá afectado en la más mínima medida porque uno de los invitados a una casa de campo decida eliminar a alguien que le impide obtener o conservar lo que desea. Es simplemente que ese tipo de cosas no pueden permitirse por principio. El crimen es un comportamiento que se paga con la horca. Si alguien decide o necesita incurrir en comportamientos criminales, no habrá forma de que pueda evitar el merecido castigo. Por eso, los gritos y desmayos, las reacciones histéricas y ofendidas, las *emociones*, pertenecen casi exclusivamente a los culpables, en esos típicos finales de tertulia de Agatha Christie. "Cuando empecé a escribir novelas policíacas no era mi intención pensar seriamente sobre el crimen. Una novela de este tipo era el relato de una persecución, una historia con moraleja y, en definitiva, una narración que se atenía a las normas de la moral tradicional. En aquella época, el agente del mal no era un héroe. Aún no nos habíamos adentrado en los oscuros caminos de la psicología y yo, como cualquiera que escribiera o leyera libros, estaba en contra del criminal y a favor de la víctima inocente. Porque quien importa es el inocente, no el culpable".

LAS FATIGAS DE UNA DAMA A pesar de todo, la pila de notas de rechazo de las editoriales se amontonaban. Dos años y quince editoriales después, finalmente, una casa londinense decidía aceptar el manuscrito de Agatha Christie, no sin antes aconsejarle que mejorara la trama porque era demasiado "débil". La novela fue un éxito instantáneo, pero el contrato de Agatha Christie apenas le dejó una ganancia de diez libras, que subieron a cincuenta con la siguiente, *El misterioso señor Brown* (1922), escrita para financiar la mudanza a un departamento en Londres junto a su marido y a su hija. *Asesinato en el campo de golf* (1923) fue escrita como sofisticada venganza frente a su condición de "viuda del golf" en un country club que no podía pagar; *El hombre del traje marrón* (1924) es el único caso en el que Christie utilizó a un personaje real como punto de partida para un villano (el jefe de su marido, y sólo porque él mismo se lo ordenó). Todas las novelas de Agatha Christie parecían surgir de circunstancias cotidianas y nada inusuales, sobre las que la señora de la casa construía un mecanismo de relojería que procedía a desarmar con parsimonia frente a sus lectores, luego de dejarlos probar un rato largo hasta que se dieran cuenta de que no tenían la solución del enigma a su alcance. Y sus lectores probaron ser tan estúpidos –y tan felices de que se los pusiera en evidencia como tales– como esperaban los editores.

Después de dos años, Christie decidió probar algo nuevo: contar la novela desde el punto de vista del asesino. Es, por supuesto, *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926), probablemente una de sus cinco mejores novelas. Y una gran novela de misterio de cualquier autor. Pero la perfección artesanal de la narración (porque así se la consideraba, una "artesana de un oficio honesto") fue opacada por uno de los pocos misterios que le quedan a la literatura.

LA INFIDELIDAD Ese mismo año, Agatha Christie desapareció sin dejar rastro, poco después de que su marido golfista le anunció que pensaba dejarla por otra. La dama desaparece. Durante once días, más de diez mil personas la buscaron por toda Inglaterra y terminaron dándola por muerta. Scotland Yard ni siquiera pudo arriesgar cómo ni dónde había sucedido el deceso (dos cuestiones claves a la hora de firmar asesinatos) pero decidió arrestar al marido adúltero y golfista. Fue la encargada de un hotel de un balneario la que llamó a la policía para informar que entre sus clientes se encontraba una mujer muy parecida a la foto que publicaban los diarios. Agatha Christie se había registrado en el hotel bajo el nombre de Theresa Neale –la Otra–, y seguía con fruición las últimas novedades del extraño caso de la novelista desaparecida. No recordaba nada. La policía concluyó –tan rápidamente como cuando la había dado por muerta– que todo se debía a un episodio de amnesia temporaria, a causa de una crisis de nervios.

Agatha Christie –que quizá armó todo el caso de Scotland Yard con la rapidez y displicencia de un trabajo por encargo y mal pago– nunca volvió a hablar del tema. Desde la mejor campaña de publicidad de la historia *-Roger Ackroyd* fue su primera novela con nueva editorial y contrato suculento– hasta la puesta en práctica de sus artimañas artesanales, todas las teorías que intentaron explicar qué hizo Agatha Christie durante esos once días perdidos han fracasado miserablemente. Nadie se ha puesto de acuerdo siquiera en si la duquesa de la muerte (como prefería que la llamaran los lectores) fue la víctima o el victimario en ese crimen perfecto. Ése crimen que Hércules Poirot siempre sostuvo que no se podía cometer jamás. Hasta que, claro, lo hizo él mismo, en la siempre magnífica y crepuscular *Telón* (1975).

SEÑORA DE NADIE Durante los años siguientes, se dedicó a viajar por Oriente, divorciarse del golfista pero robarle el apellido, casarse con un arqueólogo especializado en Ur y Nínive una docena de años mayor (que ciertamente entraba en la categoría de Esposo de Agatha) y escribir una novela todos los años, entre las cuales se encuentran algunas de sus más famosas, y con motivos: *Testigo de cargo* (1933), *Asesinato en el Orient Express* (1934), *Muerte en el Nilo/Poirot en Egipto* (1937) y *Diez negritos* (1939). En 1932 hizo su aparición Miss Jane Marple, la rival eterna de Poirot en la adoración de sus lectores. Recuerda Christie en su mejor tono de viejecita diabólica *á la Marple*: "La señorita Marple entró tan calladamente a mi vida que apenas advertí su llegada. Miss Marple no es en modo alguno un retrato de mi abuela, es una solterona mucho más demandante. Pero hay una cosa que sí tiene en común con ella: siempre espera lo peor de todo y de todos. Y siempre tiene razón". Al poco tiempo comenzó a adaptar sus novelas para teatro y radio, después de que la coartada infalible de Roger Ackroyd se convirtiera en un éxito. Luego comenzó a escribir específicamente para teatro, 17 piezas en total (*La ratonera*, una versión remozada de *Tres ratones ciegos*, viene representándose ininterrumpidamente en el mismo teatro londinense desde 1952. Los derechos para cine están vendidos desde esa época, pero el contrato especifica que la película sólo puede filmarse seis meses después de que la obra baje de cartel). Sin contar, por supuesto, los centenares de adaptaciones, versiones, homenajes y plagios para cine, esos *whodunit* que Alfred Hitchcock anatemizaba por dentro y por fuera de sus películas y que el público corría a ver. Tanto como lo haría ahora, 93 novelas después.

"Lo más agradable de la escritura, cuando ya se había convertido en un trabajo del que me habría escapado si hubiera sabido hacer otra cosa, era lo que se relacionaba directamente con el dinero. Esto estimulaba mucho mi producción. Me decía a mí misma: *Me gustaría derribar el invernadero y hacer en su lugar una galería en la que podamos sentarnos. ¿Cuánto costaría?* Hacía mis cálculos y me iba a la máquina de escribir. A su debido tiempo escribía la novela y ya tenía mi galería." Agatha Christie podría haber techado el planeta entero a esa altura (ya convertida en multimillonaria y en santo y seña de lectores furtivos y furiosos alrededor del mundo hasta su muerte, en 1976), pero siguió escribiendo en tiendas de campaña en las excavaciones de su marido alrededor de la Mesopotamia, regalándole derechos de sus libros a familia y amigos, viajando por todo el mundo y convirtiéndose progresivamente en esa mujer que todos sus lectores, en algún recóndito lugar de su mente, creen que es en realidad una corporación algo sobrenatural.

ALMENDRAS AMARGAS, LTD. Si se lo piensa un poco, es muy probable que Agatha Christie haya sido la única beneficiaria de un pacto mefistofélico. Y sus resultados, bastante menos inocuos de lo que parece. Al instalar el asesinato en las prácticas usuales de la vida civilizada –dentro de la cual, efectivamente, una vida más o menos da exactamente lo mismo que otra– y convertirlo en un juego mental que se juega por sobre el nivel de los mortales, sus novelas consiguen instalar una suerte de mundo paralelo sancionado únicamente por el conteo de células grises de Poirot. La moraleja en la que insistía Christie podría no ser necesariamente de índole moral. El asesino pierde, no porque sea "el villano", sino porque se equivoca, porque es menos inteligente que sus cazadores. Si no se es mejor que los detectives, más vale dedicarse a la inocencia, y si se tiene mala suerte, a ser la pelota necesaria para el juego: la víctima. Después de todo, la única persona que ha vendido más libros que Agatha Christie ha sido Dios. Y en ambos casos la cuestión es la misma. El precio de la soberbia es la Caída. O la horca, como prefería llamarla Miss Agatha.♣

NOTICIAS DEL MUNDO



La escritora María Esther de Miguel inauguró el ciclo de febrero de "Historias de Escritores" organizado por el grupo editorial Planeta, que ya convocó a casi cinco mil personas, entre Mar del Plata y Pinamar. El jueves 8 y el viernes 9 se presentó el argentino Gonzalo Garcés, radicado en España y ganador del último premio Seix Barral con la novela *Los impacientes*. El jueves 15 y viernes 16 de febrero será el turno del periodista deportivo Daniel Arcucci, uno de los autores de *Yo soy el Diego*, la biografía de Diego Maradona. Finalmente, el jueves 22 y viernes 23 de febrero se presentará el escritor Abelardo Castillo.

En una entrevista con la sección cultural del *New York Times*, el escritor mexicano Carlos Fuentes dijo que el presidente mexicano Vicente Fox, que mide casi dos metros, enfrenta un desafío en su propio país "tan grande como sí mismo", dado que se trata del primer presidente en más de setenta años que no pertenece al tradicional PRI. Al mismo tiempo, Fuentes se refirió a los cambios en el rol del intelectual en los últimos años. "Ahora escribo como un simple ciudadano. No es que estoy renunciando a escribir sobre política o a expresar mis ideas. Ahora existen partidos políticos, hay sindicatos, hay movimientos femeninos y de liberación de los homosexuales. Hay millones de sectores que hablan por sí mismos. Ya no me necesitan", subrayó.

Todo muy amortizado: a tono con la lectura que suelen preferir los adolescentes, Editorial El Ateneo anunció la aparición de su nueva colección "Zona Límite" dirigida a un público juvenil. Los primeros títulos publicados son *Herencia macabra, Los habitantes del bosque, Los desaparecidos, La sombra del hechicero, El rey Elfo* y *Los sueños de la luciérnaga*. La colección reproduce los títulos que publicó originalmente la londinense Scholastic Publications en 1995 y que hace dos años distribuyó Ediciones Gaviota en Madrid.

El dúo santiagueño integrado por Cuti y Roberto Carabajal acaba de editar el álbum *El Martín Fierro* –una musicalización parcial del clásico de José Hernández–, que incluye diferentes ritmos folklóricos como la milonga, el malambo, la zamba, la chacarera doble, la ranchera, el escondido, la huella, el bailecito y la chaya.

Casi 30 años después de su muerte, el Premio Nobel chileno Pablo Neruda vuelve a las librerías con textos inéditos escritos en la década de 1920 recopilados en *Poemas y cartas*. La nueva obra del autor de *Canto general* fue publicada como parte de un esfuerzo conjunto entre la Fundación Neruda y el Banco Bilbao Vicaya-Bhif.

Cinco años después de la publicación del último volumen de *Asterix*, su creador, Albert Uderzo, reveló que el próximo 14 de marzo se distribuirá una nueva entrega, que llevará por título *Asterix y Latraviata*, el trigésimo primer volumen de la saga desde que en 1961 se publicó *Asterix el galo*. Se editarán inicialmente ocho millones de ejemplares, de los cuales tres saldrán en francés y el resto, repartidos entre varias lenguas.

Editorial Anagrama distribuyó en España *Los parentescos*, la novela póstuma e inacabada de la escritora española Carmen Martín Gaite, fallecida en julio del año pasado.

Como el agua y el fuego

POR MERCEDES ROFFÉ Hace pocas semanas se celebró en Nueva York la aparición conjunta de varias publicaciones de Granary Books, editorial dirigida por Steven Clay, dedicada a ediciones de libros de arte y de poesía. Entre esas publicaciones, vale la pena destacar el volumen titulado *A Book of the Book. Some Woks and Projections About the Book and Writing*, compilado por el mismo Clay junto con el reconocido poeta y antólogo Jerome Rothenberg.

En términos de Johanna Drucker, historiadora de la escritura, se trata de "un conjunto a la vez accesible y erudito de lecturas sobre el libro como objeto material y mítico..., un estudio multifacético, posible gracias al alcance tanto literario como etnográfico de la visión de sus editores". *A Book of the Book* es, sobre todo, una reflexión abarcadora y necesaria en una época en que, no sin cierta liviandad –advierte Drucker–, se suele cuestionar el futuro mismo del libro, en nombre de lo que tal vez no sea sino un hito más, un avatar más de su extensísima y variadísima historia: la irrupción de las publicaciones virtuales.

El voluminoso tomo, que por su solo tamaño parecería dar sobrada cuenta del exultante estado de salud de la materia sobre la que discurre, se propone como continuación y reelaboración de *The Book, Spiritual Instrument*, una publicación compilada por Rothenberg y editada por Clay en 1998. En esta segunda entrega, el propósito es centrarse –más que en el aspecto espiritual en el que insistió Mallarmé y que fue el presupuesto básico de aquel primer volumen–, en la dimensión más propiamente material del libro.

La presente compilación, de lectura por momentos exigente sin dejar por ello de ser fascinante, parte de dos ejes: la frase de Tristan Tzara "el pensamiento se forma en la boca", y la no menos rotunda y lúcida afirmación de Edmond Jabès, "el libro es tan antiguo como el agua y el fuego". Con ello, Rothenberg y Clay se proponen, entre otras cosas, diluir, difuminar, a lo largo de todo el volumen, la tradicional dicotomía oralidad/escritura, de la que tantas falacias se han derivado.



A Book of the Book se propone como una historia material del libro y, a la vez, como una intervención en la polémica que enfrenta los formatos tradicionales y los formatos electrónicos de edición.

A Book of the Book está organizado en cuatro partes. En la primera, "Prefaces", la consigna ha sido compartir ese espacio preliminar con pensadores como Derrida y Blanchot, poetas como Anne Waldman, y escritores como Keith Smith y Karl Young dedicados también a la producción editorial alternativa, en la convicción, expresada por Rothenberg, de que serán estos campos los que habrán de proveer la clave de cualquier futura poética del libro.

La segunda sección, "The Opening of the Field" (que rememora una de las obras claves de Robert Duncan), cubre el período "de Blake a las vanguardias de los años '20 y '30". Entre los textos que componen esta sección cabe destacar la Introducción de David Erdman a los manuscritos iluminados de William Blake; un detallado rastreo de Susan Howe sobre los cuadernillos en que Emily Dickinson reunía sus poemas; un texto de Breton sobre la obra de Max Ernst, así como las fotografías de obras de éste y de Marcel Duchamp. Una aproximación de Perloff a los experimentos editoriales del movimiento futurista va seguida de textos de Marinetti y de las únicas páginas en color del libro, que no son sino la edición facsimilar de *La prosa del transiberiano* de Blaise Cendrar y Sonia Delaunay, tal como la editó en París, en 1913 la editorial Les Hommes nouveaux, en una tirada de 150 ejemplares. El artículo de Agnes de la Beaumelle sobre las cartas que Antonin Artaud enviaba a modo de talismanes y conjuros a quienes pensaba sus enemigos, delata una creencia según la cual la violencia del signo –cortes, quemaduras del papel, manchas y rasgos indescifrables– se concibe como equivalente al valor performativo de la palabra para crear y destruir.

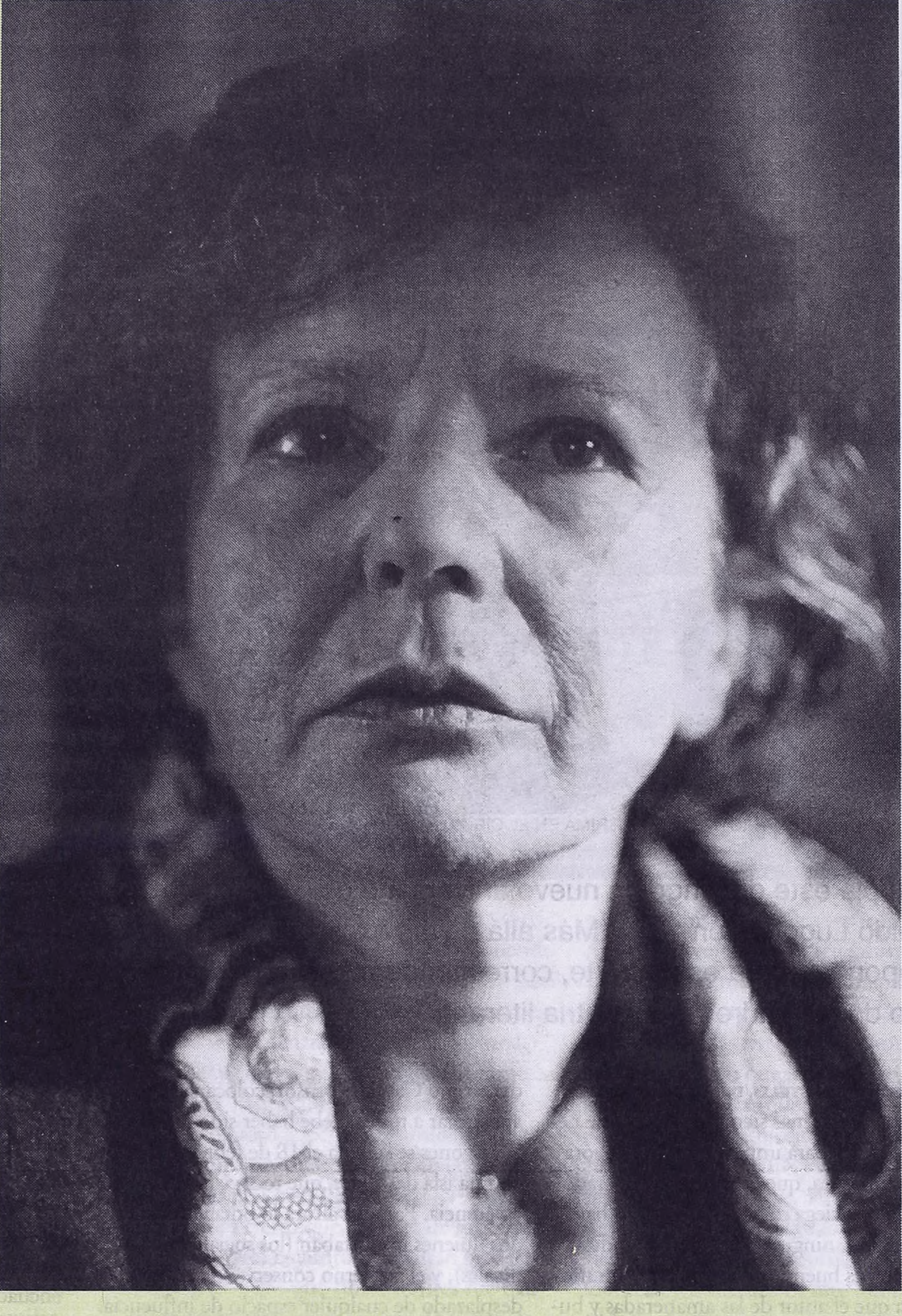
Antes de pasar a los experimentos más propiamente posmodernos, *A Book of the Book* dedica su tercera sección, bajo el acápite de Jabès, "The Book IsAs Old As Fire & Water", a una amplia selección de artículos y fotografías que documentan maneras alternativas de concebir la escritura y el libro en diversas épocas y culturas: desde un poema precolombino en celebración de los "libros pintados" que pronto serían destruidos por los misioneros, hasta la descripción de los textos/dibujos trazados en la arena por los walbiri de Australia; desde los diseños del desierto de Nazca, a un texto sobre la concepción del signo en la cábala; desde un fragmento de Barthes sobre el teatro japonés hasta un interesantísimo ensayo de H. Munn sobre el tópico de la escritura y el libro en las visiones de María Sabina.

La cuarta y última parte de la antología, "The Book To Come" (título que traduce el de Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*), recoge propuestas recientes, entre las que se destacan un ensayo de la misma Drucker sobre el libro de artista como un género propio del siglo XX; las declaraciones de Carolee Schneemann sobre el componente físico de su obra y su deuda con Pollock; una nota e informe fotográfico de Little Sparta, un jardín legible como un libro; y un apasionado artículo de Lawrence Upton sobre Writers Forum, probablemente la primera y más notable editorial alternativa de Inglaterra, que desde su fundación en 1954 ha publicado más de 1000 títulos en forma de hojas, panfletos, separatas, plaquetas, o de elaborados y costosos libros de arte, según las necesidades gráficas de cada texto.

A Book of the Book es, pues, otra joya, como podría decirse de cada una de las empresas que ha emprendido Rothenberg en su extensa y brillante trayectoria como antólogo. Una indagación en la historia del libro no como gesto nostálgico ni como carta de defunción, sino como estrategia para afirmarlo y reconocerlo tan antiguo, tan proteico y tan irremplazable como el agua y el fuego.♣

Calcomanías

SIETE ENSAYOS SOBRE WALTER BENJAMIN
Beatriz Sarlo
Fondo de Cultura Económica
Buenos Aires, 2000
96 págs. $ 8



POR DANIEL LINK Los *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* de Beatriz Sarlo que el Fondo de Cultura Económica incluyó en su "Colección popular" al filo del año pasado es un libro extraordinario por varias razones. En principio, porque es un libro inesperado. Si el estudiante universitario sabe que Sarlo es la más aguda interlocutora de la literatura argentina y el público de los grandes diarios argentinos está acostumbrado a sus intervenciones sobre política cultural y sobre la "cultura moderna" en sus formas más radicales, pocos son los que hubieran esperado una intervención teórica como la que puede leerse en estos ensayos sobre la obra de Walter Benjamin y su impacto en relación con la crítica literaria y los estudios culturales –cuyo auge en nuestro país la misma Sarlo se encargó primero de promover y, ahora, de desalentar: tanta es la banalidad en la que suelen incurrir.

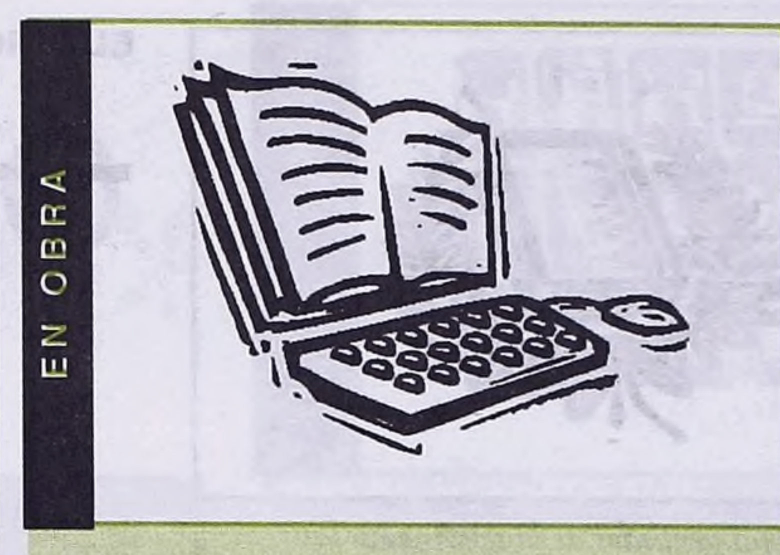
La obra de Benjamin es uno de esos monumentos literarios de los cuales es difícil ponerse a hablar sin riesgo de quedar atrapado en cualquiera de las trampas que se multiplican en cada una de sus páginas. Es difícil colocar los textos benjaminianos en relación con los grandes paradigmas teóricos que dominan el pensamiento del siglo XX porque Benjamin deliberadamente elude toda ortodoxia, y ésa es una primera trampa. Mucho más difícil es, todavía, recuperar las afirmaciones de Benjamin (sobre la literatura, sobre la historia o la experiencia, sobre la vanguardia, la ciudad o las muchedumbres) para explicar el presente sin caer en la mera mímesis anacrónica o, incluso, en la distorsión de la palabra que se cita para adecuarla mejor al modo de ser de nuestra propia actualidad. Beatriz Sarlo, con una claridad de la que pocos exégetas benjaminianos pueden hoy hacer gala, consigue moverse en ese campo minado con la seguridad y la elegancia de quien combina la curiosidad y el respeto intelectual, la voracidad y la distancia crítica para salvar la integridad (es decir, la complejidad) del pensamiento que expone y dejar en claro, al mismo tiempo, la exaltada admiración que la mueve ("Nadie como Benjamin..., nadie como él..., nadie como Benjamin", se lee en las páginas 28 y 29).

Es ya por todos conocidos el hecho de que los textos de Benjamin (como, por otro lado, el de ese otro gran observador del siglo XX que fue Theodor Adorno) hablan *de* fragmentos de la cultura y se escriben *como* fragmentos. El fragmento, dice Sarlo, es "representante de aquello que nunca podrá ser captado como totalidad orgánica, porque (Benjamin lo sabe) esa totalidad se ha perdido". Y unas páginas más arriba: "Su mirada es fragmentaria, no porque renuncie a la totalidad, sino porque la busca en los detalles casi invisibles". He allí, probablemente, la clave que permite relacionar a las tres Sarlos de la que antes hablábamos en una figura coherente: la que interpela a la literatura argentina, la que interpela a las políticas culturales y la que interroga la teoría para encontrar en ella las herramientas metodológicas que garanticen la eficacia y la consistencia de ese rompecabezas. *No es que haya que renunciar a la totalidad, sino que hay que pensarla de un modo radicalmente nuevo.* Se trata, claro, de la cultura de masas (y del lugar que en ella encuentran el arte y los intelectuales), pero se trata también de las formas en que, hoy por hoy, podrían pensarse políticas específicas para la literatura, el arte, la cultura, la ciudad, la vida. Lo que a primera vista podría parecer una mera preocupación metodológica (cómo dar cuenta hoy del sentido de los objetos culturales, con qué herramientas, en relación con qué horizonte), se revela propiamente como una pregunta política, en la línea foucoultiana de las "micropolíticas" y las "biopolíticas". Tratándose de Sarlo la afirmación puede sorprender, pero hay que recordar que puesta a evaluar la producción intelectual de los años noventa, eligió *¿Qué es la filosofía?* de Deleuze y Guattari y a Derrida, respectivamente, como el libro de ensayo y el autor de la década.

Hay que salvar a Benjamin, sostiene Sarlo, de las lecturas reduccionistas y paródicas de su obra: "la lectura de Benjamin ha producido una especie de erosión teórica que carcome la originalidad benjaminiana hasta los límites de la completa banalización". Un poco por eso, ella misma elige –como antes él– esos objetos aparentemente pueriles que encierran "un contenido de verdad que libera energías revolucionarias". Es que "la originalidad de Benjamin se manifiesta en este trabajo de atrapar lo verdaderamente significativo en lo pequeño y lo trivial". Sólo a partir de esos detalles podría reponerse una cierta idea de totalidad (descentrada, inorgánica, replegada sobre sí misma, esquiva a las simplificaciones de la sociología).

Particularmente conmovedora es la lectura que hace Sarlo de ese "pasatiempo verdaderamente benjaminiano": la calcomanía. Ciertamente, la obra crítica de Benjamin puede leerse en la clave de ese procedimiento infantil de dibujo ya preconstruido, pero es tan fuerte el efecto de verdad que procura encontrar allí Sarlo, que es imposible resistirse a la tentación de imaginar a la niña que alguna vez fue calcando dibujos en su cuaderno. ¿Cómo no iba la intelectual, años después, a rescatar esa misma *manía* para explicar la obra de uno de los teóricos que fundamentan sus observaciones sobre la modernidad y, al mismo tiempo, de manera indirecta, para sugerirnos una clave de lectura de sus propios escritos? Calcomanías: desde *Escenas de la vida posmoderna* hasta estos *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, una manera de entender la crítica de la cultura.♣

EN OBRA



En qué anda Jorge Accame, el autor de Concierto de Jazz.

El escritor jujeño Jorge Accame inserta su trabajo actual en un proyecto de largo aliento. Este emprendimiento tuvo su inicio en 1999, cuando publicó *Cuatro poetas*, una antología de poetas apócrifos. Estos cuatros poetas imaginarios –Marcelo Atanassi, Juan Cízico, Evaristo Soler y Gabriela Sánchez– son de algún modo el punto de partida para esta nueva producción, que consiste en escribir una novela sobre cada uno de ellos.

El año pasado, Norma publicó la primera de estas cuatro obras: *Concierto de Jazz*, que es la novela sobre Marcelo Atanassi. Este año ya se publicó la segunda novela de este proyecto, titulada *Segovia o de la poesía*, obra que se focaliza en Juan Cízico.

Actualmente, Accame está escribiendo la novela del tercer poeta apócrifo, Evaristo Soler.

Tratando de explicar el surgimiento de esta idea de fantasear con poetas imaginarios, este escritor no tarda en nombrar la influencia de un par de notables autores: "La antología de poetas apócrifos podría hacer pensar en los heterónimos de Fernando Pessoa. Y las novelas cuentan los mismos hechos desde perspectivas distintas, y eso podría recordar a *El cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell". Si bien estos antecedentes no fueron un factor de decisión, dice Accame, "debo aceptar que a medida que fui escribiendo las novelas sí los tuve en cuenta".

Con el cambio de punto de vista de novela a novela, también cambia el lenguaje. "*Concierto de Jazz* tiene un lenguaje, siendo una novela, que se acerca más a la lírica; *Segovia o de la Poesía*, espero que sin dejar de ser una novela, tiene un lenguaje más dramático, más dialogado". Desde 1997, cuando imaginó el proyecto, han pasado varios años. Es que Accame necesitaba encontrar el tiempo (y el *tempo*). "Estas novelas se vieron demoradas permanentemente por el surgimiento de otros libros. Si mientras escribía una de las novelas me daban ganas de escribir un cuento, lo hacía. No soy una persona que escriba sólo un texto a la vez, sino que escribo varios simultáneamente".

Jorge Accame también está trabajando en otros proyectos literarios independientes de las novelas. "Estoy escribiendo espaciosamente un libro de cuentos o, más bien, estoy juntando cuentos viejos con la esperanza de escribir algunos otros y hacer un libro. También estoy terminando una obra de teatro". El escritor aún no tiene una fecha estimada para concluir estos proyectos. Se le hace difícil pensar en finalizar estas obras cuando ni siquiera comenzó a escribir la última de estas cuatro novelas. En realidad, prefiere tomarse su tiempo, ser paciente y disfrutar de la dulce espera. "Todo con calma, no hace falta terminarlo ya, me tomo el tiempo que necesite el texto y el que necesite yo".

MAURICIO BACHETTI

BOCA DE URNA



Los libros más vendidos de la semana en la librería Logos de Neuquén.

Ficción

1. **Retrato en sepia**
Isabel Allende
(Sudamericana, $20)

2. **La caverna**
José Saramago
(Alfaguara, $21)

3. **Harry Potter y la piedra filosofal**
J. K. Rowling
(Emecé, $12)

4. **Presentimientos**
Sidney Sheldon
(Emecé, $18)

5. **El príncipe**
Federico Andahazi
(Planeta, $16)

6. **Amarse con los ojos abiertos**
Jorge Bucay y Silvia Salinas
(Nuevo Extremo, $16)

7. **Acordes cotidianos**
Mario Benedetti
(Vergara, $16)

8. **No seré feliz pero tengo marido**
Viviana Gómez Thorpe
(Sudamericana, $12)

9. **La arquitectura de los ángeles**
Liliana Escliar
(Planeta, $15)

10. **La chica que amaba a Tom Gordon**
Stephen King
(Plaza & Janés, $18)

No Ficción

1. **El camino de la autodependencia**
Jorge Bucay
(Sudamericana y Nuevo Extremo, $13)

2. **¿Quién se ha llevado mi queso?**
Spencer Johnson
(Urano, $10)

3. **Yo soy el Diego**
Diego Maradona
(Planeta, $15)

4. **Diario de un clandestino**
Miguel Bonasso
(Planeta, $17)

5. **Puro humo**
Guillermo Cabrera Infante
(Alfaguara, $21)

6. **Galimberti**
Marcelo Larraquy y Roberto Caballero
(Norma, $23)

7. **Mentir, ventajas y desventajas**
Gilbert Maurey
(Andrés Bello, $19)

8. **Historias de sangre, locura y amor. Neuquén 1900-1950**
AA.VV.
(Ed. Universidad Nacional del Comahue, $15)

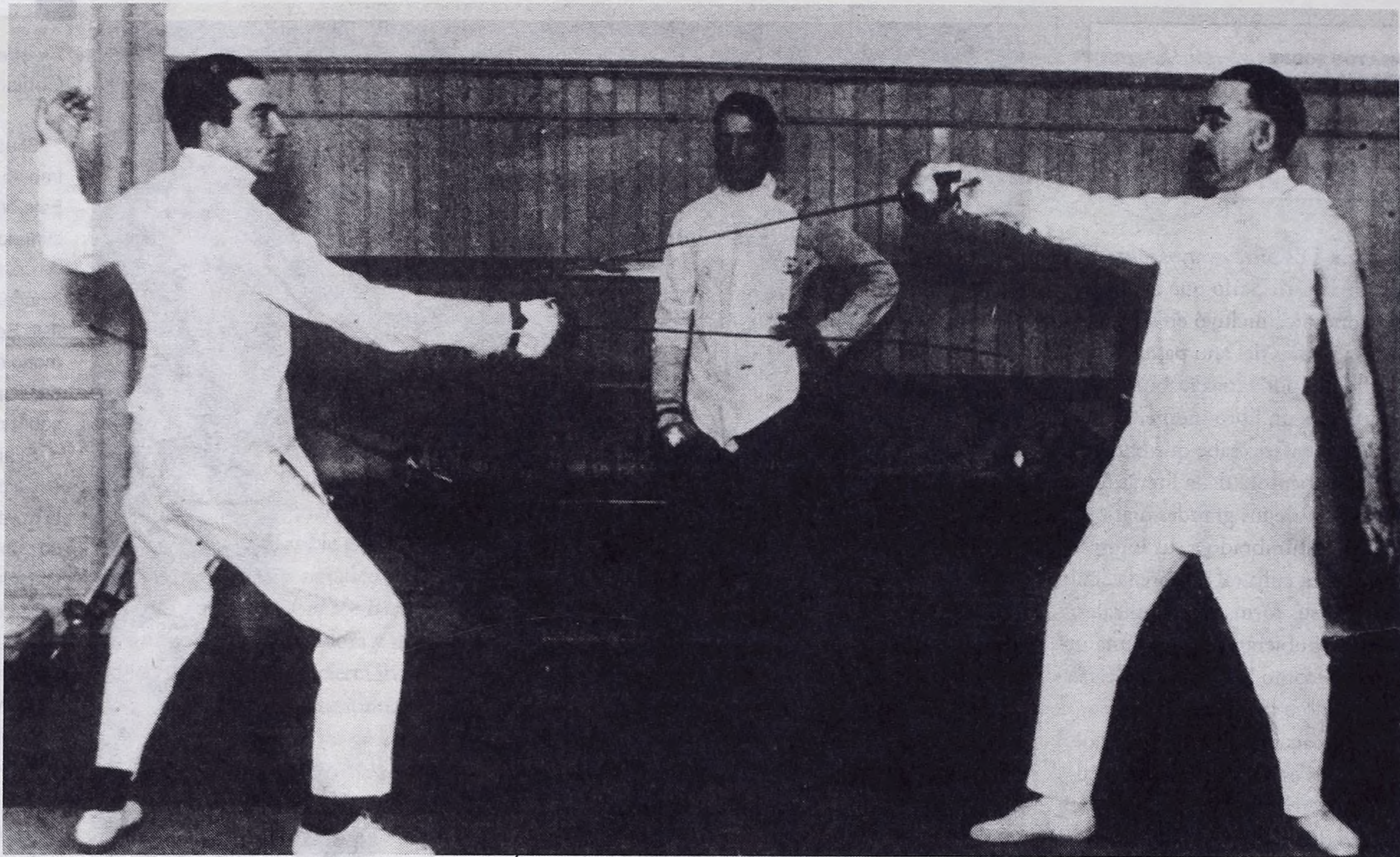
9. **La enfermedad como camino**
Thorwald Dethlefsen
(Plaza & Janés, $12)

10. **El hombre que ríe**
Hernán López Echagüe
(Sudamericana, $15)

¿Por qué se venden estos libros?
"En ficción se venden las novelas de autores reconocidos que puedan acompañar al descanso del verano. En no ficción, Maradona sigue bien posicionado en la tabla y Bucay sigue sorprendiendo a sus seguidores", dice Miguel de la librería Logos de Neuquén.

EL SUICIDIO DE LUGONES

Tres tristes tesis



LUGONES (IZQUIERDA) PRACTICANDO ESGRIMA EN EL CÍRCULO MILITAR

Se cumple este domingo un nuevo aniversario del suicidio de Leopoldo Lugones en 1938. Más allá de las explicaciones que se propongan para esa muerte, corresponde recordar la figura de uno de los padres de la patria literaria.

POR FABRICIO FORASTELLI, DESDE MANCHESTER

En las letras argentinas siempre se habla de Leopoldo Lugones para impartir justicia. Ahora que ya no importa, que el tiempo ha operado esa justicia casi ciega detrás de la que no hay ninguna mano, ninguna venganza o vindicación directa, es bueno volver a él. Hay un momento en que el autor de las amaneradas y bucólicas poesías que uno repetía como un loro en la primaria, las reivindicaciones de inspiración greco-latina del gaucho o de los próceres intelectuales de la patria (Ameghino, Sarmiento) se convierte en un político obstinado y sensible al cambio de inflexiones del discurso democrático.

Siempre lo ha sido, sugerirán algunos, y por eso se tuvo que ir de Córdoba. Según se dice, para 1918 –cuando muere Carlos Guido y Spano– Lugones se convierte en el poeta nacional. La idea es que por entonces eso implicaba algún tipo de poder real, más allá de escribir versitos y de polemizar sobre la rima consonante. Sus ideas políticas no fueron tampoco extrañas al espíritu de su época, para el que la guerra mundial y la repartición del mundo eran prueba evidente del suicidio de la civilización europea y la crisis de la democracia liberal. Hacia 1921, Lugones imaginaba todavía que la respuesta a ese engendro que intentaba hacer confluir la distribución del poder con la libertad debía corregirse revolucionariamente, ya que la democratización no era un fin en sí mismo, sino un medio al servicio del individuo y la justicia social.

Lugones era un justiciero y un mandón. Creía que los escritores tenían derecho a ser ambas cosas porque sabían más que los demás y podían decirlo mejor. Creía también que un escritor no debía comprometerse con ningún interés particular. Cuando se compromete con los militares a partir de la década del 20, lo hace porque piensa que están –como él mismo– en ningún lado, que no representan ninguna facción, sino una idea de patria donde Uriburu es como uno de esos tiranos de la Roma antigua, que conducían el Estado fuera de un peligro inmediato para después ir a sembrar cebollas a la estancia familiar. Ah, la vanidad de poder, como Catón el censor, colocarse la toga y apostrofar a todos, debe haber sido grande.

Lugones se suicida el 18 de febrero de 1938, en una isla del Tigre, que todavía hoy la gente reverencia. Para esa altura lo odiaban casi todos quienes importaban (los socialistas y los radicales), y el gobierno conservador lo había desplazado de cualquier espacio de influencia. Borges poco después, en el prólogo a *Historia Universal de la Infamia*, cuenta un sueño en el que le lleva el libro que el viejo quizás no hubiera desaprobado, como si en ese gesto reivindicara a Lugones porque supo cambiar de idea sobre lo que es lindo.

Todo indica que el suicidio fue una historia sórdida, en una familia que concentra varias historias sórdidas. Deja una breve esquela, un testamento político de independencia intelectual, pero también una acción sobre la imposibilidad del lenguaje: dice que se suicida porque no puede terminar de escribir la segunda parte de la *Historia de Roca* encargada por el Comité del Centenario del nacimiento del ex presidente. En la nota también escamotea su cuerpo y su nombre a los poderes: pide que lo entierren en la tierra, que su tumba no tenga "ningún signo que lo recuerde" y prohíbe que le den su nombre a algún sitio público.

Me interesan tres tesis sobre el suicidio de Lugones, que son tres intentos de hacerle justicia. Primero, la biografía que le dedica Jorge Luis Borges. Allí, Borges observa que el suicidio de Lugones es producto de una tensión entre la grandilocuencia de la lengua del poder (esos versos pomposos del Centenario) y la extrema frivolidad de sus ideas políticas. Su retórica construye laberintos helados que lo dejan solo y aislado, "en un medio indiferente". Borges niega que Lugones haya sido un dialéctico (y de este modo, un demócrata): su prosa no está orientada a persuadir, sino a imponer y mostrar. Los "altos e ilustres edificios verbales" de naturaleza apolínea colapsaron ante la evidencia de una realidad "no verbal e incomunicable", realidad que estaría gobernada por el desorden y el desenfreno donisíaco.

Otra tesis es la biografía que le dedica Julio Irazusta. Allí Irazusta dice que Lugones se mató por muchos motivos. Primero, porque el problema de la figura de Roca como estadista era inmanejable ante la crisis institucional de las soluciones militares iniciadas en 1930, ya que insinuaba que Roca como líder político no podía aspirar a sus éxitos como conductor del ejército. Después, por la traición que sufre a sus ideales por aquellos a quienes consideraba la aristocracia moral del país y por su desplazamiento en manos de los mediocres consejeros que la revolución de septiembre había derrocado. Pero aún más, lo mata "la desorientación causada en el espíritu nacional por la falta de un sistema de conducción colectiva capaz de encuadrar las voluntades individuales". El suicidio de Lugones se debe, no al exceso como en Borges, ni a la mano del poder, sino a su carencia; no a un ejercicio de los poderes sino a la debilidad extrema de la autoridad.

La última tesis es la de Roberto Giusti, que escribe una corona mortuaria para tres al mismo tiempo: Quiroga, Storni y Lugones. Giusti dice que los tres se mataron porque tenían cáncer. Alfonsina, es sabido, se tira al mar. Quiroga y Lugones toman cianuro. Giusti indica que posiblemente el suicidio de Lugones tiene que ver con la decisión de Storni, de donde quizás proviene el insulto sabido de que Lugones se suicidó como una mujer. Desdeña las hipótesis de que Lugones se mató "por hartazgo de la existencia" o por "razones sentimentales". Aún más, discute la tesis circulante en Francia de que "se suicidó de hambre", y recuerda que era un burgués. Su tesis, por el contrario, es una "neurastenia" en la que "una fuerte depresión física se cruzó con disgustos morales de índole diversa".

Quizá una pregunta es por qué el suicidio de Lugones no suscita el patetismo resignado que nos provoca el de Quiroga, Storni o tantos otros. Como material es intratable, creo, porque siempre es difícil hacer justicia con los mandones y con los que no son discretos. Si era el amo del exceso verbal, cómo es posible que no haya encontrado palabras. Si era poderoso y "fuerte", por qué se ensañó consigo mismo con tanta minuciosidad en vez de rebelarse. El cáncer y la neurastenia son tan realistas y adecuados, que al menos nos dejan las preguntas *por qué así, por qué entonces, por qué con cianuro, por qué ese testamento de renuncia*. Lugones no es una presencia dócil en el hogar de la justicia literaria. Nos recuerda, precisamente, que uno siempre se suicida demasiado tarde.♣

LA ARCADIA PERDIDA.UNA HISTORIA DE LAS MISIONES JESUÍTICAS
Robert B. Cunninghame Graham
Emecé
Buenos Aires, 2001
276 págs., $ 15

A Dios rogando

POR JORGE PINEDO Algo sucede con la realidad cuando hay que buscar la ficción en el pasado y se genera ese (¿sub? ¿neo? ¿proto?) género del *bestsellerismo* de cabotaje llamado "novela histórica". Detrás de la resaca que suele depositar en nuestras playas esa ola, en su reflujo, emergen disimuladas perlas; en particular cuando no se trata de una novela ni, menos, de una ficción histórica. O, en todo caso, cuando esos raros objetos preciosos portan sin remilgos aquello de ficción que encierra todo testimonio histórico. Y, en especial, cuando el personaje principal resulta, sin proponérselo, el propio autor.

Robert B. Cunninghame Graham fue un noble escocés capaz de ofenderse si se le decía "inglés", admitiendo a lo sumo reconocerse como "británico". Amigo de Joseph Conrad, Oscar Wilde y W. Hudson, entre tantos, recaló en Buenos Aires hacia 1870 luego de muchas idas y vueltas –fundación del partido laboristas en Glasgow y breve tránsito tanto por la cárcel como por el parlamento, casamiento en París, recorridas por Africa, afincamiento en México y Texas promoviendo el sufragio universal.



En 1901, un cuarto de siglo después de haber visitado las misiones jesuíticas, escribe *La arcadia perdida*, un "tratado" a la antigua usanza liberal y positivista, sostenido en fuentes documentales originales, que reconstruye con mesura y prolijidad los devenires económico-políticos a que se vieron sometidos los seguidores de Ignacio de Loyola en el Chaco mesopotámico. Al hacerse eco hasta apropiarse de todas y cada una de las leyendas que encuentra a su paso, las transforma en una Historia de carne y hueso –a veces patética, otras delirante, como suele ser la realidad para la posteridad y raramente para sus contemporáneos.

Fuera de toda vanidad objetivista, Cunninghame Graham mecha sus comentarios personales con humor y, lejos de cualquier impostada moralina ("Es difícil aniquilar una calumnia; en general, la humanidad la fomenta; nunca la dejan morir y, cuando languidece, la resucitan bajo otra forma; adhieren a ella durante la buena reputación o la mala de manera que, una vez que arraigó bien, sigue creciendo como un árbol a lo largo de los siglos"). Despojado así de la necesidad de enmascararse detrás de uno u otro personaje para llevar adelante su ética, anticipa la mentada "novela histórica" supliendo la eventual ausencia de documentos con su propia imaginación: "Lo que Cárdenas contestó no se encuentra en ninguna historia que yo haya leído, pero es fácil adivinar lo que pensó", afirma, refiriéndose al obispo que más difamó a los jesuitas mientras repartía excomuniones a la manera de la Reina de Corazones de Lewis Carroll.

Si bien es cierto que, a la luz de los tiempos, los errores coyunturales saltan groseramente a la vista –que Buenos Aires fue bautizada así porque un marinero de Pedro de Mendoza adjetivó de tal modo a sus brisas; que en el siglo XVII las naves debían fondear a quince millas de la costa; que sea tan sencillo calcular un sueldo de 1634 en dólares estadounidenses; que el correr de los siglos aumenta el poder de observación de los hombres, etc.–, por lo mismo, los aciertos multiplican su valor al adelantarse a la propia teoría historiográfica –que la puja en América involucraba al feudalismo decadente y el capital monopólico incipiente; que los estados católicos fueron cómplices del milenario genocidio sistemático impulsado por el trono de Roma; que la fe mueve con más facilidad las espadas que las montañas.

La elegante traducción que realiza Alicia Jurado (autora de una biografía del aventurero, *El escocés errante*, 1978) conserva la extendida prosa del original. De Cunninghame Graham afirmó el mismísimo Joseph Conrad, y la lectura de este libro no permite tildarlo de excesivo: "Tiene usted el don de arrastrar al lector consigo hasta el corazón mismo –el íntimo, el imponderable– de su propia experiencia; de tal modo que, a menos que sea insensible a toda verdad, mire las tierras de este mundo (en las que usted tanto ha viajado) con los propios ojos suyos: es decir, los ojos de un andariego, de un jinete y de un *trés noble gentilhomme*".

EN EL QUIOSCO

LATIDO, *20*
(Buenos Aires, febrero de 2001), $ 5

Está en los quioscos la edición de febrero de *Latido*, una revista que desde hace más de un año viene consagrándose a la presentación mensual de ediciones monográficas y a imponer un estilo de escritura poco frecuente en las publicaciones argentinas. Dirigida por Daniel Ulanovsky, *Latido* ha hecho de la primera persona su sello inconfundible, ya se trate de hablar de Cambiar de vida (como en el número 6) o de los amores de verano (como en el número de enero). Esta vez le llegó el turno a la pereza, la fiaca o el *dolce far niente*, una temática que si a primera vista parece sencillamente adecuada a la época del año, parece ocultar profundas implicaciones de diverso tenor, a juzgar por los artículos de Gabriela Esquivada, Daniel Link y María Cristoff que ocupan el grueso de las 66 páginas de esta edición.

María Cristoff realiza una historia del tiempo libre, donde pueden verse los diferentes significados que éste ha tenido, sobre todo en relación con el tiempo del trabajo, los consumos culturales y hasta los instintos animales. Esquivada y Link optan –con diferente formato– por el tono intimista y confesional para dar cuenta de vidas un poco refractarias al ocio y dominadas por la culpabilidad y la angustia ante las horas vacías de todo contenido. En el relato de Esquivada y en el pseudo-diario de Link se combinan las referencias necesarias para la construcción de una suerte de "teoría del ocio" (que los autores apenas si esbozan) con fragmentos narrativos de diferente intensidad. Acompañan los textos sendas producciones fotográficas que potencian su sentido.

En otras páginas, como es habitual, se compendian algunas citas relacionadas con la temática elegida y recomendaciones de cine, video y libros a cargo de Federico Quintero y Luis Gruss. Dos aguafuertes de Roberto Arlt completan la entrega.

El número de marzo, se anuncia, estará dedicado al aprendizaje, ya que muchas personas (por ejemplo los niños) vuelven a clase.

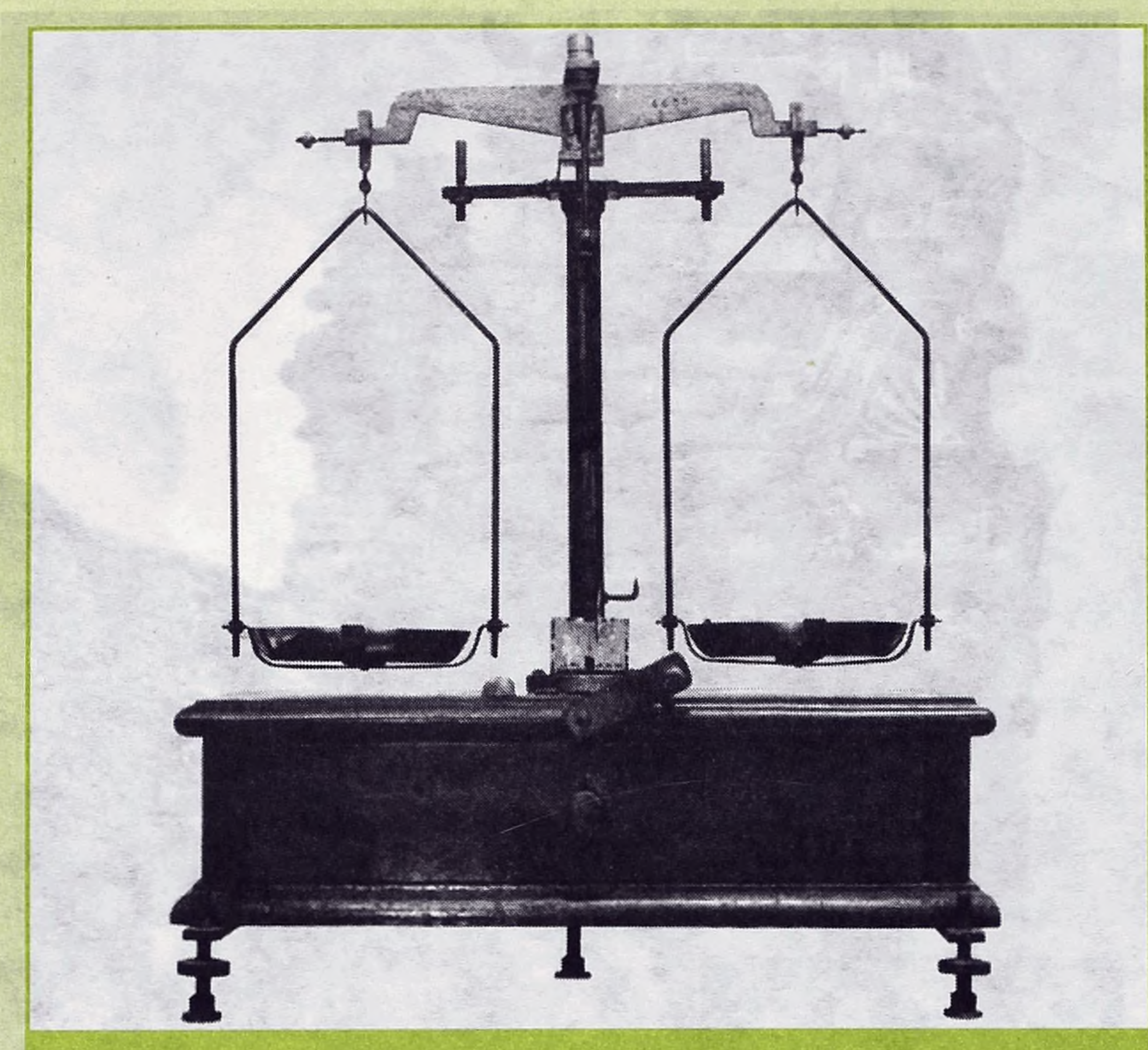
REBECA NORTON

Fenomenología de la d(en)ominación

POR SANTIAGO FERREYRA Finalmente llega a las librerías el producto de la intervención de reconocidos profesores e investigadores nacionales y extranjeros en los seminarios "Las mujeres en el derecho penal" y "Identidad y Derecho: la discriminación de la mujer como espacio de conflicto" en el marco del programa "El derecho en el género y el género en el derecho". Los resultados de este programa fueron expuestos durante 1999, cuando se sancionó –entre otras– la Ley 25.087 que reformó el tercer título de la parte especial del Código Penal de la Nación –delitos antes contra la honestidad, y ahora contra la integridad sexual de las personas.

En esta oportunidad Editorial Biblos y el Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la UBA han puesto en circulación cuatro títulos que integran la colección Identidad, Mujer y Derecho. De ellos, tres están a cargo de la doctora Haydeé Birgin, cuya trayectoria en el campo es ya reconocida. El último, que lleva como título *Identidad femenina y discurso jurídico*, evidentemente corresponde a la indiscutida autoridad dentro de las investigaciones en Filosofía del Derecho que se le reconoce a Alicia Ruiz.

Las trampas del poder punitivo es el volumen más radical, toda vez que los institutos del derecho penal son los que tienen el impacto de más difícil tratamiento. El enjundioso y categórico prólogo de Haydeé Birgin, la compiladora, es una accesible herramienta para la lectura del libro por legos, aunque incluye también agudas observaciones para letrados. En su primera página reproduce el clásico discurso que pronunció el cónsul Catón durante la República Romana, en el que hace esa insólita arenga a los demás senadores y magistrados en relación con el reclamo de las mujeres por mayor participación en la vida política de la República, consecuencia (deduce Catón) de la pérdida por parte de los maridos de "todas las normas respecto de las mujeres con las que nuestros antepasados domeñaron su licencia". Integran las desiguales investigaciones que conforman el libro trabajos presentados por el catedrático Eugenio Zaffaroni, quien prudentemente señala algunos de los riesgos que las posiciones feministas –o, más en general, los discursos antidiscriminatorios– enfrentan cuando hacen una lectura superficial de las instituciones que conforman y legitiman el poder punitivo del Estado. Lo siguen profundas colaboraciones de Alessandro Baratta, L. Larrandart, Marcela Rodríguez y Alberto Bovino, entre otros. El exhaustivo análisis que Marcela Rodríguez hace de la mencionada Ley 25.087 es uno de los logros del volumen, que resulta en general muy ágil y muy actual y que incluye las referencias necesarias para abrir la investigación a un mayor espectro de problemas.



Varios libros recientes examinan la articulación entre género y discurso jurídico para, sin caer en el panfleto o la mera enunciación de ideas generales, dar cuenta de la situación de las mujeres en la legislación actual.

El Derecho en el Género y el Género en el Derecho es el libro que cierra la colección y también está a cargo de Haydeé Birgin. Lleva el título del programa que llevó adelante el Ceadel (Centro de Apoyo al Desarrollo Local) con auspicio de la Fundación Ford y cuyos resultados son estos libros que se reseñan. De campo más amplio, logra su objetivo de instalar el problema en otras ramas del Derecho. El logrado ensayo de la profesora Alicia Ruiz sobre la construcción jurídica de la subjetividad introduce en este volumen cuestiones propias de la Filosofía del Derecho, pero también de la problemática de la discriminación –y la discriminación inversa– que todo el ordenamiento jurídico destila.

Así, ocupan este libro ensayos sobre las normas del derecho de familia –a cargo de las abogadas Costa y Harari– pero también aparecen ensayos de inusitada energía como el que la socióloga Beatriz Kohen aporta al analizar el surgimiento, evolución y problemas de la teoría jurídica feminista.

Identidad femenina y discurso jurídico es, como señalamos, el volumen que se ha confiado a la profesora Alicia Ruiz. Citas de Kristeva y referencias permanentes a las investigaciones de la teoría crítica del derecho abren este libro que, como los anteriores, se ve enriquecido por el aliento de la pluralidad e incluye trabajos focalizados en el tratamiento que las mujeres reciben en la normativa penal, civil o en la teoría general del derecho.

Como propone la compiladora en su presentación, hay un claro objetivo: "revelar cuánto de lo que el derecho impone (y cuánto de lo que es posible transformar) está ligado a la producción, circulación y consumo de sentidos establecidos por las tradiciones judiciales, las postulaciones de la dogmática y el imaginario social".

Las controversias que suscitó la sanción de la Ley de Salud Reproductiva el año pasado indican a las claras la actualidad y la magnitud del abuso que la positivización de esta problemática puede representar. Volvemos al último de los libros tratados: ¿Cómo se construye la identidad de esas mujeres que fueron a golpear las puertas del congreso? ¿Cuánto abuso puede tolerar una persona y, sobre todo, cuánto de él tiene génesis en el Estado?

En una suerte de fortaleza asediada, claras voces de la doctrina nacional toman posición frente al panfletarismo, existismo o simplificación de los que suele ser víctima la temática enfocada en estos libros. En ese sentido, la infatigable profesora Birgin es terminante e incontestable: "Valerse de la intervención estatal coactiva en conflictos como los que nos ocupan no sólo implica la paradoja de recurrir a métodos discriminatorios para combatir la discriminación, sino que también trae aparejada una innecesaria contribución a la legitimación de un sistema cuya existencia carece ya de justificación posible". ♣

COMPOSICION DE LUGAR



LA LENGUA DEL SOL

¿Qué lugares eligen los escritores una vez que trasponen el umbral de su casa? Responde el autor de *Vivir afuera*, que se apresta a lanzar dos nuevas novelas.

POR FOGWILL Quien rechace los sabores intensos, o excesivos, no encontrará nada mejor que el gusto a encía de adolescente. Descubrí un chicle de sabor parecido. Miré la fórmula: sólo se diferenciaba de otras marcas por la presencia Xylitol. En la Internet averigüé que el Xylitol procede de la corteza del abedul. ¿Cómo serían los abedules? Quise ver uno en el Jardín Botánico, pero ahí no quedan carteles identificatorios de árboles ni catálogos de su riquísimo patrimonio. En cambio sobrevive su biblioteca. El encargado me mostró láminas y bibliografía y me explicó que es casi imposible que crezca un abedul en Buenos Aires.

Impresiona lo que sabe este hombre sobre todo lo que todos los demás ignoramos: hasta me dio una dirección de Villa Ballester, donde, milagrosamente, prospera un ejemplar de la especie.

Ese fue el primer fruto de mi visita. El segundo, fue el descubrimiento de la "lengua de sol": un espacio de césped de cuarenta metros cuadrados, que está detrás del chalecito de la biblioteca.

Allí, la trama de gramíneas tiene la exacta consistencia de los mejores *tatami* okinawenses, brindando un piso ideal para la meditación. La rodean arbustos de distintas especies, de modo que siempre hay alguno floreciendo y durante todo el año se puede ver alguna flor cuyos nombres jamás sabremos. Otra ventaja del Botánico es su espacio verde perfumado, que a diferencia del resto de la ciudad, está libre de excrementos de perros. Es cierto que abundan la mierda de gato, pero los gatos semisalvajes se ocupan de ocultarlas y las depositan sólo en ciertos lugares y nunca es afrentosa porque detrás de un gato hay humanas o humanos gozando por verlo cagar justo donde uno emprendía su meditación.

Los alrededores del chalet, en el ángulo sudoeste del Botánico son especialmente recomendables para días nublados. Cuando hay sol, desde temprano se llenan de humanas y humanos que procuran teñirse al sol armando una coreografía de imbecilidad nada propicia para meditar. Son la misma gente o se parecen mucho a los que andan por plazas y por calles y le hablan a sus perros mirándolos cagar.